

作曲過程における楽器生成の可能性

——《ニーベルングの指環》の〈バストロンペーテ〉——

秋 山 良 都*

「歴史的考証に基づく演奏 historically informed performance」における楽器学への要求，すなわち，歴史的楽器（あるいは，歴史的考証に基づく模造）から明らかにされうる音響現象や身体感覚の研究への需要について，その対象範囲は，19世紀以降の事例にまで拡大されつつある（Ahrens 2020）。「ワーグナー楽器 Wagnerinstrumente」は，そのアクチュアルな問題である。本論文¹⁾の目的はしかし，リヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) による《ニーベルングの指環 Der Ring des Nibelungen WWV 86》（以下《指環》）作曲＝作劇および初演当時の「本来の」楽器を特定すること，あるいは2020年代現在のオーケストラ演奏慣習において失われた音響の再現²⁾，ではない。ワーグナーのオーケストラ楽器について（また，これはワーグナーの場合に限らず検討されるべきことなのだが），「本来は，どうであったか」という問いの有効性は疑わしい。また一方で，現在の慣習から作曲段階での音響イメージを追認することは，音響の歴史研究としての妥当性を欠く。西洋近代管弦楽法において《指環》と不可分であるバストランペットの研究では，まさしくこのアポリアに直面する。しかし，ワーグナーが，《指環》の管弦楽作曲の過程において，バストランペットの声部をどのように構想したか，つまり，この声部をどのように着想し，上演のための総譜に書き込んだのか，という問題は，作品分析のパラメータとしての音響やその意味作用の分析に向けて，不可避の研究課題である。

以下では，《指環》のそのバストランペットについて，まず，楽器学における研究上の問題の所在を確認し，楽器研究における概念史的方法の必要を提起する。その上で，1880年代以降の「ワーグナー楽器」言説におけるバストランペットの扱いと楽器学における一般的理解を整理し，《指環》の構想・作曲・初演の時期のヴァルヴ式中低音楽器の非定型性と流動性を指摘する。そして，適合しうる楽器の可能性と対照し，《ラインの黄金 Rheingold WWV 86a》の自筆資料に焦点をあてて，バストランペット声部の構想過程と，金管楽器の音響テクスチャ

*あきやま りょうと 日本学術振興会特別研究員 国際競争力強化研究員 CPD / 京都大学 /
ゲッティンゲン大学

の連関を考察する。

なお、以下では、一般称として「バストランペット」、《指環》の構想における楽器を〈バストランペーテ Basstrompete〉と表記する。

1. 問題の所在

ワーグナーの劇作品における楽器法が管弦楽編成および楽器法の諸条件に与えた影響の音楽史的・文化史的重要性について、あらためて強調するまでもない。ワーグナーが構想したオーケストラにおける楽器の形態、演奏可能性、音響についての歴史的研究は、作品の形式論的・意味論分析のために不可欠な課題である。しかし、ワーグナーについての膨大な研究文献において、楽器法 Instrumentation と音響 Klang 技法は、中心的な論究の主題ではなかった (Janz 2006, S. 25-47)。周知のように、この主題の議論を決定的に方向づけたのは、アドルノによる分析である。アドルノは、楽器法と音響現象を楽節形式の要素として取り上げた (Adorno 2015, 特に 68-81)。この議論は、R. シュトラウスによる、ベルリオズの『管弦楽法』の加筆翻訳 (Berlioz u. Strauss 1904, 1905) の延長に位置付けられる。「音楽的時間を空間へと緊縛する」 (Adorno 2015, 500) 音響の「独立 Selbstverständigung」の指摘は、19世紀における平均律ピアノあるいは弦楽四重奏の音響を無色無地とし、そこに「オーケストレーション」を施すことによって音響表現を明確化する、という作曲過程の一般的理解が、ワーグナーの、特に《ローエングリン》以降の作曲方法において不可能である、ということを論じるための参照点となる³⁾ (Cf. Janz 2006, 39-46)。また、アドルノのワーグナー論は、表現手段としてのオーケストラ音響を、楽器法原理と楽節形式の関係について検討し、その管弦楽表現による作品を「消費財 Konsumgut」とする文化批判を試みている。ただし、この点については、本論文では踏み込まない。ダールハウスによる楽器法と形式の関係についての議論は、楽器学における歴史的音響研究の観点からも示唆的である⁴⁾ (Dahlhaus 1985; Dolan and Rheding 2021)。ダールハウスは、楽器法を、楽節構造の明晰化および色づけのための二次的なものではなく、動機法や和声法と同様、作曲論理の構成要素として分析することを試みている。《指環》については、ヤンツの研究が、こうした議論を発展的に継承している。「ドラマトゥルギーの形式および表現の原理が、どのように音楽に表出するか、最も広い意味では、その原理自体が、どのように音楽の形式になるのか」 (Janz 2006, 54) という立問による「音響ドラマトゥルギー Klangdramaturgie」の分析は、《指環》の楽器法と形式、意味論の連関についての分析に、画期的な視座を提示する。「音響と形式を相対的カテゴリーとして理解する」 (Janz 2006, 46) ヤンツの方法は、楽器法の分析に有効である。

作品研究におけるこうした議論の展開を踏まえれば、スコアに指定された楽器の音響特性と

演奏効果の検討が、形式、ドラマトゥルギーの理解において不可欠な課題であることは明白である。しかし、ワーグナーの楽器についての研究には、伝記研究や作品分析の議論と並行するような関心が向けられてきた、とは言えない。1970年代の研究による知見は、2020年代現在まで固着している。フォスによるワーグナーの楽器法についての研究（Voss 1970）は、ワーグナーのオーケストラにおける個別の楽器の、作品中での機能を扱っており、なおもこの研究課題における出発点としての位置を保持している。ニチェによるワーグナーの移調記譜法と楽器との関係の検討（Nitsche 1971）も、楽器の特定に貢献し、なおも重要な参照点となっている。また、伝記的、および音程関係を重視した動機論的、和声論的、形式論的な分析に対して、音響現象が分析カテゴリーとして劣位に扱われてきたという事情もある。楽器学的な管楽器研究でも、批判的歴史研究は停滞している。管楽の研究と振興のための国際協会 Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik において、ワーグナー没後 100 年にあたる 1983 年に、ワーグナーの創作における管楽器の音響が主題化され、その内容が学会報告として 1985 年に出版された（Suppan 1985）。ただしこれは、管楽研究と音楽研究の仲介を背景としており、表面的な事実の再提示以上の、分析方法についての批判的な視点を提示したわけではなかった。《指環》の金管楽器については、ボックのモノグラフがある（Bock 2011）。この研究は、主題設定としては斬新であるが、金管楽器の発展史的歴史認識を追認し、音響の描写についても通俗的な理解の範囲を出ていない。2013 年のワーグナー生誕 200 周年を機会とした、ライプツィヒ大学附属楽器博物館におけるワーグナー作品関連楽器の展示とその図録（Heise und Gelloz 2013）は、ワーグナーの楽器使用を包括的に扱っている唯一のもので、2010 年代以降の研究への影響も小さくない。しかし、この図録は、楽器製造を創作と無批判に接続してワーグナーの創造性を礼賛する傾向が強く、記述および史料としての楽器の扱いについて、精査を要する。ワーグナーの構想と上演における楽器の物質的形態と音響、演奏可能性についての歴史研究は、なお初期段階である。

ただし、トレンメルによる 18-19 世紀バイエルンの管楽器製造についての広汎な研究（Tremmel 1993）を嚆矢として、1869 年 9 月 22 日のミュンヘン宮廷劇場における《ラインの黄金》初演をめぐる状況について、現存する楽器との照合を含めた議論が進展している（Schmid 2015; Breternitz 2019, 346-378）。また、《指環》における金管楽器に関して、いわゆる「ワーグナー・チューベ」、つまりホルンチューベについては、楽器学的な議論が進められてきた（Holton 2013）。〈バストロンペーテ〉には、とりわけ《指環》に限定されるホルンチューベほどに関心が向けられていない。しかし、「ワーグナー楽器」に限らず、ワーグナーのオーケストラ編成の機材装置としての楽器は、19 世紀の技術史的問題として扱う必要がある。

《指環》の管弦楽編成に特徴的な、ホルンチューベ、コントラバスボザウネ、コントラバスチューバ、そして〈バストロンペーテ〉は、1815 年前後以降のヨーロッパにおける金管楽器

の概念的転換を前提としている。19世紀におけるヨーロッパ近代金管楽器研究の問題は、極めて単純化すれば、1815年前後のヴァルヴ機構の発明から、1820-40年代の特許取得競争を経ておよそ1880年代まで続く、新形態楽器の開発・応用において、トランペット、ホルン、トロンボーン（ボザウネ）といった楽器の18世紀（およそハイドンまで）の形態論的・意味論的慣習が溶解したことに要約される。つまり、ある楽器が、バストランペット、テナートランペット、バスフリューゲルホルン、テナーホルン、テナーチューバ、ヴァルヴ式トロンボーンのものなのか分類することではなく、ハードウェアとしての楽器およびオーケストラという音響装置とソフトウェアとしての演奏法と演奏慣習にどのような連関があるのか、そしてその文化的連関における音響現象が、どのような用語法で記述されてきたのか、ということが改めて問題化されるべきなのである。もとよりこうした問題は、民族音楽学では一般的なものだが、西洋近代オーケストラの演奏慣習については、なおも問い直す必要がある。

歴史的用語法と形態論の微細な問題を扱っているのが、ハイデの研究である（Heyde 1980, 1982, 1987, 2001 他）。ハイデによる金管楽器の歴史記述は、微視的な技術史的観察のみならず、用語法の不確定性の問題を取り扱っている点で、アクチュアリティを失っていない。ハイデの研究では、まさに19世紀における金管楽器の問題が、仔細に検討されているのである。また、ハイデの、ホルンボステル＝ザックスの体系的分類法におけるトップダウン型の限界を解決する試みに基づく研究は、上述の19世紀金管楽器の問題を照射している。バストランペットに関して、次のハイデの指摘が、研究上の問題を明確に捉えている。

バストランペットは、常にトランペット状 Trompetenform につくられたが、その管径は、太管 Es 管トランペットと細管テナーホルンの間に位置づけられる。19世紀の事例について、先ずもって厳密な境界線を引くことはできない。（Heyde 1987, 198）

金管楽器研究において、用語法の問題は、1990年代以降の研究において度々議論の俎上に上り、解決が試みられてきたが、有効な打開策には至っていない。クラウスは、金管楽器研究における用語法の問題が、楽器のドキュメンテーション、すなわち楽器学的研究の基礎段階において不可避であることを指摘している（Klaus 2002）。クラウスも指摘しているように、煩雑さゆえにこの問題への取り組みが回避される傾向も払拭できない。クラウスの問題提起から、楽器博物館・コレクション国際委員会（CIMCIM）において、「金管楽器用語法作業部会 Brasswind Terminology Working Group」で、楽器学における統一的専門用語の確定を目指した「金管楽器用語シソーラス Brasswind Terminology Thesaurus」の作成が試みられたが、この試みは停滞に陥った⁵⁾。一方、マイヤーズらは、楽器のドキュメンテーションにおける歴史的用語法と形態の混乱を避けるために、管径の計測から計算した音響特性に基づく画期的な分

類法を試みている (Campbell, Gilbert, and Myers 2021 他)。ただし、「トランペット」としての音響特性が確認される集合を、文化史的考察なしにあらためて「トランペット」として分類することが、問題の解決策となりうるか、という点には疑問符が付される。

なお、ハイデの楽器学研究方法についての詳述は本論文の範囲を超えるが、ここでは差し当たり、ハイデの視座を、東ドイツ社会におけるアカデミズムと楽器コレクションの条件から切り離して検討することはできない、という注釈を付与しておく。この観点から、ハイデの記述と、体制転換を経て現存するコレクションの状況の照応関係を確認し、記述内容を更新することは、楽器学上の急務の課題である。

こうした楽器学における研究状況が示しているのは、ワーグナーの作曲過程における楽器法についての検討が進展したところで、自筆譜及び出版譜に記入された楽器の歴史研究は停滞に陥っている、という現状である。では、ハイデの問題意識を保ちつつ、ハイデの研究に基づく知見を、現在の文化史的議論と資料状況と照応させて再検討するのは、どのようにすれば可能なのか。

この問題を、楽器学的な分類法上の用語策定の課題としてではなく、歴史的意味論において扱う視座が必要となる。そこで、概念の意味論の歴史の変遷を問題とする「概念史 Begriffsgeschichte」の方法が有効なアプローチとなりうる。R. コゼレックを中心とした概念の歴史の意味論の研究は、『歴史的基礎概念』(Brunner, Conze und Koselleck 1972-1997)では、政治-社会的概念の思想史的研究をその傾向としており、およそ1750-1850年のいわゆる「鞍部時代 (Sattelzeit)」における概念の意味変遷を対象とした (Cf. Müller und Schmieder 2016, 2000)。この対象範囲の限定性への批判をへて、政治史、思想史に限らず、文化史、科学史をはじめとした諸領域で、概念史的研究が蓄積されてきた。近年では、文化横断的、グローバル・ヒストリー的アプローチ、およびデジタル・ヒューマニティーズの方法の応用が議論されている (Pernau 2018, Müller und Schmieder 2018)。楽器学、とりわけヨーロッパ近代金管楽器研究においては、H.-J. ラインベルガーの科学史・認識論的概念史の方法が参照されうる。ラインベルガーは、自然科学概念の歴史において、概念と物質的对象との相関関係の検討の必要を主張している (Rheinberger 2008)。体系的分類思考によって対象が規定されてきた楽器学では、コレクションの条件に規定された学術研究において、どのように分類概念が創出され、どのように応用されてきたか、という問題と、ある実践において、楽器の用語法と文化的意味がどのような脈絡にあったのか (有名な例ではホルンと狩猟の関係)、という問題は、それぞれを対照して精査する必要がある。ハイデの研究では、この点が十分に検討されていない。また、こうした楽器学からのアプローチは、非言語的対象の包含も試みる概念史の傾向とも呼応する (Pernau 2018)。

このような概念史の展開は、音楽学・民族音楽学で長らく議論されてきた主題の再提示に思

われる。しかし、19世紀ヨーロッパ金管楽器研究において、以上のような概念史的方法の試みは、不可避の課題である。金管楽器についての分類学的知見の大部は、現代史的条件と密接に結びついた楽器収集に依拠している。音楽学・楽器学における楽器の諸概念の成立と変容について、とりわけ、諸体系的分類法とハイデの研究を、コレクションの成立とカタログ作成に関わる研究との関係において調査する必要がある。そして、形態論的問題のみならず、19世紀ヨーロッパ金管楽器が、音響信号や軍事技術の意味場から分離することが不可能である、という事実は、この金属管とそれに関する規律的身体技法が、どのようにヨーロッパ近代の「音楽」概念に接合されたのか、という問題と結びついている。概念史的な問題圏を対象を位置付けてこそ、言語的に表象された用語、記譜された音響、そして物質的对象物としての楽器について、19世紀における金管楽器をめぐる諸現象の歴史記述へのアプローチが可能となる。

したがって、《指環》の〈バストロンペーテ〉について、検討すべき問題は以下の通りである。1) 楽器学において、何が「バストランペット」として扱われてきたか。また、バストランペットに、どのようにして、《指環》の「ワーグナー楽器」(すなわち〈バストロンペーテ〉)としての説明が付されてきたか。2) ワーグナーの《指環》の着想から、初演に至るまでの時期、つまりおよそ1840年から70年代において、軍楽隊を中心とした諸管楽合奏において、どのような音響装置が「バストランペット」として認識されていたか。3) ワーグナーは、《指環》の作曲＝作劇過程において、どのように〈バストロンペーテ〉声部の音響構成を試みたのか。4) その声部は、楽器法による音響テクスチュアにおいて、どのような意味作用の可能性を付与されたのか。

これに加え、《指環》初演後に、何が〈バストロンペーテ〉声部の楽器として演奏に使用されてきたか、という上演史的問題、また、《指環》がバストランペットの楽器製造にどのような影響をあたえたのか、という技術の受容史的問題の検討も必要だが、本論文では以上の4点の問題について、概念史的楽器学の観点からの考察を試みる。

2. 楽器学における「ワーグナー楽器」と「バストランペット」概念

バストランペットは、19世紀に特徴的なヴァルヴ式中低音金管楽器の一種だが、その歴史研究は、独特の問題圏を構成している。まず、19世紀の管弦楽およびオペラ・楽劇の作品史において、やはり《指環》における用法が、1876年以降のこの楽器の音響的表象だけでなく、楽器製造と演奏慣習にも綱領的な影響を与えているために、この楽器の《指環》との関連が、研究の主要関心をあまりにも占有している (Cf. Myers 2019)。しかし、同種の楽器、すなわちトランペット型 (つまりベルが奏者の前方を向いた形態) のテナー、バス音域の金管楽器製造および演奏、そしてその改良は、《指環》の作曲時期 (およそ1840年から1876年)⁶⁾のヨーロッパ諸

国の軍楽隊では一般的なものであり、数量的に見れば、むしろワーグナーの事例の方が例外的であった。そして、ハイデも指摘しているように、その用語法と形態は錯雑としている。バストランペットは、特に複雑な事例の一つである。文字史料から楽器を特定するのは困難である。さらに、バストランペットの形態的特徴をより確実に推測しうるのは、およそ1880年代以降に製造された楽器、すなわち、《指環》の初演以降の楽器である。この1880年代以降のバストランペットの理解が、《指環》における〈バストロンペーテ〉声部の解釈を覆ってきた (Cf. Bains 1976, 237-239)。

20世紀への世紀転換期以降における《指環》のバストランペットの言説に決定的に重要な影響を与えたのは、オスカー・フランツ Oskar Franz (1843-1886) の雑誌記事「リヒャルト・ワーグナーの新楽器」である (Franz 1884)。この記事はまず、1884年10月にドレスデンの『オーケストラ *Das Orchester*』誌に掲載され、次いで同年11月にライプツィヒの『楽器製造新聞 *Zeitschrift für Musikinstrumentenbau*』に転載された。フランツは、ドレスデン宮廷楽団のホルン奏者であった。ドレスデン音楽院におけるホルン教師として、ホルン教育法においても業績があり、R. シュトラウスが《ホルン協奏曲第1番 Op. 11》(1883) を献呈した人物である。ここでフランツが解説しているのは、《トリスタンとイゾルデ》の木管トランペット、《指環》のテナー・テューバ (B♭管/F管)、B♭管バス・テューバ (スコア上の「コントラバス・テューバ」)、そしてバス・トランペット Bass-Trompete である。フランツの記述に従えば、もともとはE♭管の楽器が想定されていたが、この楽器は低音域が不安定であるために、C管の楽器がつくられるようになった。問題は、tief Es, tief Cと記述されている tief の音域をどう解釈するか、である。シュミードは、これらの楽器をそれぞれ13-ft, 16-ftの楽器と解している (Schmied 2015, 134)。この理解では、C管の楽器がコントラバス・トロンボーンと同程度の長さとなる。しかし、それでは、スコア上の記譜とも、フランツが指摘するE♭管はバイオリン譜表の6度下、C管はオクターヴ下が実音、という言及とも噛み合わない。むしろ、フランツが挙げている楽器は、シャフホイテルの言う「全管楽器 Ganzinstrument」、すなわち、ペダル音の演奏可能な61/2-ft, 8-ftの楽器であろう。それならば「普通の gewöhnlich」トランペット (無弁長管ナチュラル・トランペット) に似ている、ということとも説明の整合性がつく。なお「半楽器 Halbinstrument」は、原理的にはペダル音の演奏不可能な楽器、すなわち、今日のヴァルヴ式トランペットやフリーゲルホルンのことである (Schafhäutl 1855, p. 169-70)。フランツにおいて特筆しておくべきなのは、音色についての記述である。フランツによれば「普通の」トランペットより、管が太く、使用されるマウスピースも大きいこの楽器は、普通のトランペットの「銀のように明るく輝く silberhell」、 「快活な fröhlich」、 「祝祭的な festlich」音響が失われ、 「ベールに覆われたような verschleiert」、 「メランコリックな melancholisch」な音色を特徴としている (Franz 1884, p. 46)。

ジュヴァールは、『新楽器法教程 *Nouveau traité d'instrumentation*』（Geveart 1885, リーマンによる独訳 Geveart/Riemann 1887）のヴァルヴ式金管楽器の項目で、フランツの記事を参照し、《指環》の楽器として、バストロンペーテ Bass-Trompete, テナー・チューベ, バス・チューベを解説している（Geveart 1885 294-296, Geveart / Riemann 1887, 300）。ここでのバストロンペーテの解説の要点は、《指環》のスコアを参照するならば、C管であれば16-ft, つまりコントラバス・トロンボーンやコントラバス・チューバと同程度の管長の楽器が想定されていたこと、しかし、実用上はフランツが指摘するように、テナー音域の楽器が用いられる、という点にある。なお、ジュヴァールは《指環》における楽器を *trompette-basse* と仏訳せず、自覚的に Bass-Trompete と表記している。リーマンの独訳では、この点については勘案されていない。そして、ヴァルヴ式トロンボーンと比較した以下の記述が、バストランペット／〈バストロンペーテ〉の概念史の問題を突いている。

この楽器にはもはやバストランペット *trompette-basse* という名称を有する正当性がないことは明白である。実際のところ、この楽器は、トランペット状にベルの管が巻かれた（アルト [Es-管 (6 1/2-ft)] とテナー [B b 管 (9-ft)] の間に位置付けうる）トロンボーンであって、管の形態は、音色に影響があるものではない。ところでワーグナーは、バス・トロンペーテ Bass-Trompete を、概してオブリガート・ヴァルヴ式トロンボーン、つまり、旋律演奏の楽器として扱っている。つまり、半音階式 [ヴァルヴ式] トランペットのソプラノと結び付けられるテナー声部として、である。

ヴァルヴ式トロンボーンが導入されているところでは、バス・トロンペーテ (Bass-Trompete) は過剰な重複である。しかし、ドイツではそうではない。オーケストラでは、レガートの旋律の演奏に不向きなスライド式トロンボーンが用いられているのである。（Geveart 1885, 295-6, Geveart/Riemann 1887, 301）

ザックスは、『楽器事典 *Real-Lexikon der Musikinstrumente*』（1913）において、18世紀に見られた、無弁で、低音楽器化したナチュラル・トランペットを「本当の *wirklich*」バストランペットであると指摘した上で、おそらくはフランツ、ジュヴァール／リーマンの説明を踏まえ、《指環》の楽器には、「バリトン・トランペット *Barytontrompete*」という用語法が用いられるべきであると指摘している。記述に従えば、ザックスは、ベルリンの金管楽器工 C. モリッツ Carl Moritz (1873-1932) から楽器の形態について、ベルリン宮廷歌劇場のバストランペット奏者（不明）と、バイエルン王国第1重騎兵隊軍楽隊長 H. ショッテンハイム Hans Schottenheim (1871-1914) からの助言を参照している (ibid. 40)。

《指環》のバイロイト初演以後、C管 (8-ft) 楽器（モリッツに基づくザックスの説明によれば、

管長は2,500 mm)の使用が定着し、その慣習に基づいて《指環》の〈バスロンペーテ〉の解釈がなされるようになった、と見て良いだろう。しかしながら、これは、ワーグナーの作曲＝作劇における音響構成の問題に回答を与えるものではない。とはいえ、以下で検討が必要な問題が補足されうる。フランツの言うような、つまりオーケストラにおける金管楽器奏者の耳から、定型的に「メランコリックな」と描写しうる音色は、ワーグナーの構想した〈バスロンペーテ〉声部に、どれほどの適合しうるのか。そして、ジェヴァールの指摘するように、結果として実用しえた楽器が、ヴァルヴ式トロンボーンと大差がない楽器となったならば、《指環》のドラマトゥルギーにおける〈バスロンペーテ〉声部の音響上の機能は、トランペット、トロンボーンの他、隣接する金管楽器群とどのような関係にあるのか。「バストランペット」という名称の楽器が同時代にすでに実用されていたにもかかわらず、「ワーグナー楽器」としての説明を要した《指環》の〈バスロンペーテ〉は、トランペットにも、ホルンにも、あるいはトロンボーンにも近い性質を持っていながら、それらのどれにも所属しえない音響として認識されていた。この異型性の認識が、《指環》以後の「ワーグナー楽器」言説に通底している。

3. ヴァルヴ式中低音金管楽器の技術的問題としてのバストランペット

ワーグナーの《指環》作曲における新楽器の着想について、パリにおけるA. サックスとの接触が取り上げられる。まず、ウィーンにおける《ワルキューレ》の部分初演に関して、ワーグナー自身による、1862年10月16日付、ウィーンのJ. シュタンドハルトナー宛て書簡における言及、すなわち、ワーグナーが、《指環》に必要な楽器を「サックスの楽器表から選んだ」という記述⁷⁾、そして、1861年、パリにおける《タンホイザー》上演のプロローベにあたって、サックスと接触した、という記述⁸⁾、そして、1854年2月1日から5月28日の間に書かれたと見られる《ラインの黄金》のスケッチに、「サクソルン Saxhorn」の記述が認められる、というのがその通俗的な根拠である（Cf. Heise und Gelloz 2013）。しかし、既にホルンチューベの研究が明らかにしているように（Melton 2008）、これは、ワーグナー自身のヴァルヴ式中低音金管楽器との接触のごく一部にしか相当せず、たとえ「サックス」についてのワーグナー自身の言及があったとしても、それが直接にサックスの楽器の応用を意味していたわけではない。この通俗的な理解への反証は、1862年の同じ手紙における、サックスへの言及の直後の箇所を挙げておくだけで十分である。

これらの楽器は、当時⁹⁾パリでサックスの楽器表から選びました。彼の地では、サックスの楽器をどの軍楽隊にも見ることができます。きっと、オーストリアの楽団にも、全部揃っているはずでしょう。ただし、おそらく違う名称で、そして違う調律なのでしょうけ

れど¹⁰⁾。

ワーグナーは、サクスがフランスにおいて特許を取得していた楽器，というわけではなく，まず，軍楽隊で実用されていた類似の楽器を想定していた，と見るべきなのである。また，例えば，1855年ごろのザクセン・クリンゲントールの宣伝パンフレット（Heyde 1987, 274f.）を参照すれば，《指環》の作曲時期に，サクスだけが特権的にワーグナーが接触した中低音楽器を扱っていたわけではなく，ドイツ語圏でも既に類似形態の楽器が流通していた，とうことは明らかである。ワーグナーは，それ自体新奇の音響装置での軍楽隊における，中低音楽器の実用について，サクスを介さずとも十分に知り得た。ただし，ワーグナーはドイツ諸国，諸地域で用語法，形態，演奏慣習の錯綜の中で，それらを体系的に整理できていたわけではなかった。

では，ワーグナーは，1842年からのドレスデン時代における《指環》の着想から，金管楽器に関して《ジークフリート》第3幕以降の音響構成に決定的な重要性を持ったと考えられる，1869年のミュンヘン宮廷歌劇場における《ラインの黄金》初演に至るまでの期間に，サクスの楽器以外にどのような中低音金管楽器と接触をもち得たのか。

既に《リエンツィ》（1842年，ドレスデン初演），《さまよえるオランダ人》（1843年，ドレスデン初演），《タンホイザー》（1845年，ドレスデン初演）で，トランペットとホルンについて，無弁のナチュラル楽器とヴァルヴ式楽器を並置しているように，ワーグナーは，ドレスデン楽長時代には既に劇場オーケストラにおける新楽器導入について技術的関心を持っていた。金管楽器のヴァルヴ技術史と照応させれば，これらの作品の成立時期にあたる1830年代末から1840年代前半は，ベルリン（プロイセン），ライプツィヒ，ウィーン，パリをその中心としたヴァルヴ機構の技術開発競争が落ち着き，金管楽器製造の工場制手工業化が進展した時期にあたる。つまり，自然倍音列の制限を受けない，半音階演奏を可能とする軍事音響技術が，保守派の技術嫌悪的な批難を含む，アンヴィヴァレントな評価を受けながら，定着しつつあった時期である（Ahrens 1986）。ワーグナーの作曲と上演について言及しておく必要があるのは，1843-1845年のドレスデン宮廷楽団における「バス・テューバ Bass (Baß)-Tuba」の導入である。この「バス・テューバ」という名称の楽器は，プロイセン軍楽隊長ヴィルヘルム・ヴィープレヒト Wilhelm Wieprecht（1802-1872）がベルリンの楽器工ヨハン・ゴットフリート・モリッツ Johann Gottfried Moritz（1777-1840）に製造させて，1835年にプロイセンの特許を取得したが，その発明の最初期の段階とされている（Heyde 1987）。この特許における，いわゆる「ベルリン式ポンプ弁 Berliner Pumpenventil」を搭載した「バス・テューバ」は，ヴィープレヒトとモリッツの名前と共に特徴的な構造を持つ楽器として特定される。ただし，古代ローマの楽器名を歴史主義的に参照している「テューバ」ないし「バス・テューバ」の用語法は，バイエルン，オーストリアなどのオノマトペ的かつ軍事的な名称である「ボンバルドン

Bombardon] として製造された中低音金管楽器などと混淆しながら、ヴァルヴ式中低音楽器を指し示す概念へと転化しつつあった。アーリンガーによれば、ワーグナーは当初、ヴィープレヒト＝モリッツの「バス・チューバ」を想定してその名称をスコア上に指定したが、ザクセンの軍楽隊において「バス・チューバ」が導入されたのは1845年であって、ワーグナーの初期の「バス・チューバ」声部は、ヴィープレヒト＝モリッツ・モデルではなく、ドレスデンで用いられていた類似の楽器で演奏された可能性が高い（Aringer 2019）。

さらに、1840年代前後のドイツ語圏における金管楽器製造および演奏慣習において、ヴァルヴ式中低音金管楽器における「チューバ」概念と「トロンペーテ」概念の境界も流動的であった。A. B. マルクスは、『作曲教程第4巻 *Lehre von der musikalischen Komposition, Bd. 4*』（1847）において、ヴァルヴ式楽器である「バストロンペーテ *Basstrompete*」が、騎兵隊軍楽隊で用いられる楽器で、ヴァルヴ式トロンボーンとの区別は、名称が異なる他、事実上、楽器法においてはなく（*ibid.*, 99）、また、「バス・チューバ *Basstuba*」が「バストロンペーテ *Basstrompete*」という名称でも扱われる（*ibid.*, 104）、と説明している。マルクスは、金管楽器の構造と演奏法の実際について表面的な理解しか持ち合わせていなかったと考えられるが、この記述は、演奏実践における、同音域の楽器の記譜上の指定との曖昧な連関を反映している。また、L. A. シューベルトも同様に、『音楽の金属楽器 *Die Blechinstrumente der Musik*』（1866）においてなお、「バス・チューバ *Basstuba*」が「バストロンペーテ *Basstrompete*」として扱われた、と説明している（Schubert 1866, 27）。

マルクス、シューベルトが「バストロンペーテ」、そしてワーグナーが《指環》において〈バストロンペーテ〉として扱った楽器の形態論的な考察は、ハイデの研究を嚆矢として研究されてきた1820年代前後のヴァルヴ機構開発についての技術史を、中低音金管楽器の概念史的問題において扱うことで、より明確となる。つまり、長管ナチュラル・トランペットの管径拡大による中低音楽器化（シュミードの用語を参照するならば「コルネット化 *kornettisiert*」（Schmied 2015, 133）と「バストロンペーテ」概念の連関についての精査である。この問題については、ザックスもハイデも、「無弁／有弁」、「ホルン／トランペット」という二分法的分類思考に陥り、それが史料の再考を妨げている。しかし、1820年代のヴァルヴ機構応用の初期、そしてその後およそ1世紀以上を要する定着期において、従来の無弁式の楽器に対し、何を「トランペット」、「ホルン」、「トロンボーン（ボザウネ）」、そしてのちには「チューバ」とするか、何を基準に「アルト」、「テナー」、「バス」といった音域についての付加語を名称として付与するか、という問題は、全く自明ではなかった。言い換えれば、1815年頃までの段階で常用されていたトランペット、ホルン、トロンボーンに、単に新発明のヴァルヴ機構が搭載され、「改良」されただけでなく（ハイデの見解は、構成要素の増加を唯物論的發展史とみなすものである）、ヴァルヴ機構の導入と、社会史的には18世紀における楽器のトポスの溶解、なにより近

代軍楽隊の要請によって、過去の楽器の形態や音響イメージを歴史主義的に参照しつつ、新形態の楽器をトランペット、ホルン、トロンボーンあるいは「テューバ」として再定義する必要が生じていたのである。

この問題について、1869年の《ラインの黄金》ミュンヘン初演の際のホルン・テューベ、コントラバス・トロンボーン、そして〈バストロンペーテ〉が、ベルリンのヴィープレヒトを介してモリッツに注文された、という事実 (Cf. Tremmel 1993; Schmied 2015) を手がかりに、《指環》をめぐる状況を整理しておく。

まず、プロイセン王室楽士の A. ズンデリン August Sundelin (?-1842) が、H. シュテルツェル Heinrich Stölzel (1777-1844)、F. ブリュームル Friedrich Blühmel (1777-1845)、J. C. ガプラー Joseph Casper Gabler (1770-1818)、J. W. ヴァイセ Johann Wendelin Weisse (1780-1864)、J. C. グリースリング Johann Conrad Griessling (1771-1835)、B. M. シュロット Balthaser Melchor Schlott (1773-1846)、そしてモリッツらを中心とした、ベルリンの楽器工と楽士のネットワークにおいて生じていた、中低音管楽器の新技术の軍楽隊楽器法上の応用 (Cf. Breternitz 2019) について、『全軍楽コアのための楽器法 *Die Instrumentierung für sämtliche Militär-Musik-Chöre*』(1828) において概説している。ここでズンデリンは、騎兵隊軍楽隊を「コロノ・バツソ・クロマティコ Corno basso chromatico」すなわち半音階式ホルンを、バス・トロンボーンに相当する半音階式楽器として説明している (Sundelin 1828, 42)。ズンデリンの説明だけでは、この楽器が、ゲッティンゲンのシュトライトヴォルフが開発したような、ファゴット状の「半音階式バス・ホルン」か、それともトランペット状の楽器か、ということは判然としない。しかし、同書の付録であるシュテルツェルの楽器価格表がズンデリンの記述を解する手がかりとなる。そこには、以下の楽器名が挙げられている。

Ein dito [chromatisches] Baßhorn oder Baßtrompete in F oder Es

Ein dito Tenorhorn oder Tenortrompete in B

ズンデリンの記述と照合すると、「バス Baß」は、12-ft ないし 13-ft、「テナー Tenor」は 9-ft の楽器であろう。ホルンとトロンペーテが併記されているのは、のちに 20 世紀の楽器学で分類が試みられた二分法がここでは、無効であり、同形態の楽器が、機会によって (つまり、騎兵隊では「トランペット」、狩猟隊では「ホルン」として) 名称による使い分けがなされていた、ということの意味している。

このような半音階式のテナーないしバス音域の金管楽器には、既に 1820 年前後に高度な奏法を要する演奏への実用可能性が示されていた。1821 年 2 月 11 日付の『ライプツィヒ一般報音楽新聞』に、ベルリンにおけるフリードリヒ・ベルケ Friedrich Belcke (1795-1874) の演奏

が報告されている。同じ史料は、これまで、ベルリンにおける楽器製造史、トロンボーン演奏史の文脈で扱われてきたが、バストランペット概念史において読み直すことができる。

20日、王室楽士のFr.ベルケ氏が、王室楽士シュテルツェル氏の発明による半音階式テナートロンペーテンバス Tenortrompetenbass のための接続曲、A. ナイトハルト作曲のバストランボーンのための主題と変奏を演奏した。ひとつめの楽器は、新しいトロンペーテンバス Trompetenbass と同様の機構を搭載しており、テナーのHからバスのG（おそらくさらに低い音も）演奏可能である。[基本音は]最近音楽新聞で報じられた、宮廷楽器工グリースリングとシュロットによって仕上げられた同じ半音階式トロンペーテンバスより三度高い。この楽器は、音の豊かさでテナートロンボーンを凌駕する。基本調はG-Durである。ヴァルヴの使用で、調を速やかに変えることができる。音はよりホルン的で、テナー音域では柔らかく、心地よく、バス音域はより強く響く。¹¹⁾

トロンペーテンバスが、おそらく13-ftの楽器であったのに対し、ベルケが演奏したテナートロンペーテンバスは、11-ftの楽器であったと推定される。つまりそれは、「テナートロンペーテ」とされたものである。ハイデによれば、ここでの「バス」は、管径が広げられた楽器のことを意味し、同様の「バス」概念は、1820年代末にトロンボーン（「テナーバス・ポザウネ Tenorbass-Posaune」）にも応用された（Heyde 1980, 180）。また、ハイデによれば、1823年にベルケがライプツィヒのゲヴァントハウスで演奏した「半音階式テナーホルン Chromatisches Tenorhorn」は、この「テナートロンペーテンバス」と同様の楽器である（Heyde 1987, S. 75ff.）。

マルクノイキルヒェン出身で、バーデン宮廷楽器工であったF. W. シュースター Friedrich Wilhelm Schuster (1798-1873) がカールスルーエで1820年代に製作したと見られるヴァルヴ式トランペット（プロイセン文化財団国立音楽研究所目録番号3104）¹²⁾ は、この文脈で再考される必要がある。この楽器は、ブリューメルの発明とされる「箱型ヴァルヴ Kastenventil」を応用した楽器として、上述の諸史料との関係において、ヴァルヴ機構技術史の重要事例として扱われてきた。このヴァルヴ機構をブリューメルと共同して応用したのは、上述のガープラーである。しかし、シュースターの楽器のみが、このヴァルヴ機構を搭載した楽器として保管されている。フェティスは、このヴァルヴ機構の図面を添えて、カールスルーエのJ. C. シュンケ Johann Christoph Schunke (1791-1856) が「ヴァルヴ付ホルン (cor à piston)」を演奏したと報告している（Fetis 1828）。ザックスは、おそらく既述のバストランペットについての第一次世界大戦前後の（旧）プロイセンでの慣習を踏まえて、この楽器を「テナーホルン」としてカタログ化している（Sachs 1922, 211）。ここでザックスは、プロイセン軍楽隊におけるベル・フロント型のテナーホルンを想定していると思われる。一方、ハイデは、ザックスが想定している

プロイセンのテナーホルンを、「ポツダム型テナーホルン Potsdamer Tenorhorn」という名称を適当としながら、管径の特徴から、トランペットとして分類している。そして、ハイデによれば、シュースターの楽器は、「類型論的に最古のバストランペット」(Heyde 1987, 198)である。しかし、プロイセン的慣習を理由として、このシュースターの楽器を、《指環》における〈バストロンペーテ〉の考察材料から外すことはできない。1869年の《ラインの黄金》ミュンヘン初演の際に準備されたのは、ベルリンのモリッツによる、ヴァルヴ式中低音金管楽器だったからである。

1866年、バイエルン王国宮廷音楽監督 K. v. パーファルは、H. v. ビューローを介して、ベルリンのヴィープレヒトに《ラインの黄金》の〈バストランペット〉、コントラバス・トロンボーン、コントラバス・チューバ声部の演奏が可能な楽器を問い合わせた。これに対し、1866年1月24日付の書簡でヴィープレヒトは、演奏可能音と運指表を添付して、F管に、EおよびEs管の替管とヴァルヴ管に延長管を付けた楽器を提案した (Hofer u. Schiwietz 2020, 175-186)。この記述によれば、演奏可能音域は、B¹からc²以上である。この楽器の形態は、1839年以前に作成されたと考えられる「図面及び注釈付 半音階式金管楽器一覧 Tabellen sämtlicher Chromatischen Blech=Instrumente mit hinzugefügten Anmerkungen und Zeichnungen」に見られるものと同型のものと考えられる。ここには、「トロンベ B 管アルト Trombe in B alto」(4 1/2-ft), 「トロンバ Es 管 Tromba in Es」(6 1/2-ft), 「アルト=トロンバ Es 管 Alt=Tromba in Es」(6 1/2-ft), 「テナー=バス B 管 Tenor=Baß in B」(9-ft), 「バス=トロンバ Es 管 Bass=Tromba in Es」(13-ft) が記載されている。「テナー=バス」は、およそ、上述の「テナートロンペーテンバス」に相当する。ここに、「テナー=ホルン (Tenor-Horn)」は、同じ調律=管長の管とベルの細い形態の楽器である、と注釈されている。「アルト」と「バス」は、同じ管長の楽器の太管のものである¹³⁾。このうち、ヴィープレヒトが《ラインの黄金》の楽器として推奨したのは、「バス=トロンバ」に相当する楽器であろう。しかし、ミュンヘン初演にあたってモリッツによって実際に納品されたのは、C管、B管、A管の楽器、すなわち「テナー=バス」に相当する楽器であったとされている (Altenburg 1907, 635)。ところが、ヴィープレヒトの推奨した楽器でも、モリッツが納品した楽器でも、演奏法上かなりの熟練者であるか、相当の無理をしない限り、第2場の終わり、ニーベルハイムへの「転換の音楽 Übergangsmusik」における des² (T. 1854f), 第4場のアルベリヒの場面における ges², T. 2965「虹の動機」における f² (T. 3892) といった高音域強奏の演奏は困難である。

《ラインの黄金》における〈バストロンペーテ〉声部の実演不可能性について、トレンメルは、ワーグナー自身の記譜の誤りの可能性を疑っているが (Tremmel 1993, 205), それは、シュミードも指摘するように、「普通のトランペット」を無弁の長管トランペットであることを前提とし、その1オクターヴ下の楽器、すなわち、《ラインの黄金》においては13-ft相当の楽

器であることを想定した場合にのみ有効な疑いである。ヴィープレヒトとモーリッツが、どのような情報に基づいて上述の楽器を推薦し、納品したのかは明らかではない。しかし、このミュンヘン初演における楽器の注文をめぐる申し送りにおいても、《指環》の〈バストロンペーテ〉声部が、軍楽隊楽器を参照しうるものであっても、異型のものであった、という認識が見られる。(再)定義が必要となっていた中低音金管楽器の製造と演奏に対し、ワーグナーの〈バストロンペーテ〉声部はさらに別の要求を課すものであった。つまり、この〈バストロンペーテ〉声部は、19世紀中葉の中低音金管楽器の錯雑の一現象であるが、「バス」は、便宜上の名称にすぎず、コンソートの標準化に馴致されえないものであった。

4. 《ラインの黄金》の「楽器法スケッチ」と音響テクスチュア

では、ワーグナーは、その〈バストロンペーテ〉声部をどのように構想したのか。そしてそれは、《指環》の管弦楽において、どのような音響的、意味論的作用となりうるのか。最後に、《ラインの黄金》序奏と、「ワーグナー楽器」が用いられる第2場の「ヴァルハラ動機」に焦点を当て、自筆資料に基づいた〈バストロンペーテ〉声部の成立過程と、その検討に依拠した、音響テクスチュアにおけるこの声部の楽器法上の機能についての分析を試みる。ニチエの研究(Nitsche 1971)をはじめとして、これまで、ワーグナーの自筆譜に記入された楽器名について、楽器の特定が焦点とされてきたが、ここでは、これまでの概念史的考察を踏まえ、ワーグナーの作曲における楽器法の過程と音響表象の方法を検討する。《ラインの黄金》とりわけその序奏の作曲過程(あるいはラ・スペツィアにおける成立神話)および作曲技術についてはすでに研究の対象として議論されてきた(Bailey 1979 他)。その議論の再述はここでは控えるが、ここではダーシーの草稿研究(Darey 1989)に依拠して、序奏部に関わる楽器法の構想と作曲過程の時系列を確認するために、表1を参照されたい。

「全体構想 Gesamtentwurf」における序奏部では、中低音管楽器よる2小節の導入、すなわち Es-Dur 三和音分散和音型の反復が示唆されているが、この段階ではまだ「自然の動機」、すなわちホルンの Es-Dur 長三和音の上昇アルペジオは見られない。ダーシーは、1854年年初の、「全体構想」における第4場のエルダの語りかけの場面(T. 3456ff.)¹⁴⁾の、「エルダの動機」、すなわち cis-Moll の上昇音型のスケッチと、それを踏まえた「自然の動機」着想の関係を指摘している。それに従えば、「自然の動機」に「ホルン Hörner」の書き込みがある日付不明のメモは1854年の1月以降、「楽器法スケッチ」の過程で書かれたものである(Dacey 1989, p. 86ff. Cf. Knapp 1977)。

ダーシーはまた、ロレンツの議論を踏まえながら(Lorenz 1924)、「全体構想」の序奏部において、導入に続いて、楽節と呼びうる単位が意図されており、それが最終稿においても、導入

表1 《ラインの黄金》作曲過程及び資料 (Cf. Darcey 1989)

	作曲過程	自筆資料
1850年7月末－ 8月初頭	《ジークフリートの死》におけるノルンの語りの場面として、ノルンの綱絢いのゆらめき、つまり波の運動と関係する16部音符進行のスケッチ	Siegfrieds Tod, Fragmentarischer Entwurf, Washington, Library of Congress, ML 96. W 56 W 26 Case
1852年3月23日－ 9月15日	テキスト草稿の間にラインの乙女の「ヴァイア・ヴァーガ」の音型の着想	Der Ring des Nibelungen: ein Bühnenfestspiel aufzuführen an drei tagen und einen vorabend., Vorabend: Das Rheingold, eigenhändige Erstschrift des Text. buches von Richard Wagner. Zürich, 15. 9. 1852-3. 11. 1852., National Archiv der Richard-Wagner-Stiftung, NA A II g 3
1853年9月5日	ラ・スペツィア滞在時の「夢遊病」的着想?	cf. <i>Mein Leben</i> (1869)
1853年11月1日－ 1854年1月14日	「全体構想 Gesamtentwurf」	Wagner, Richard: Das Rheingold, eigenhändige Kompositionsskizze von Richard Wagner. ohne Ort, 1. 11. 1853-14. 1. 1854., National Archiv der Richard-Wagner-Stiftung, NA A III a 1
1854年2月1日－ 5月28日	「ヴァイア・ヴァーガ」, 「自然の動機」	Wagner, Richard: Das Rheingold, eigenhändige erste musikalische Skizzen von Richard Wagner. ohne Ort, ohne Datum., National Archiv der Richard-Wagner-Stiftung, NA A II a 1
1854年2月1日－ 5月28日	総譜第1稿 (「楽器法スケッチ (Instrumentationsskizze)」)	Wagner, Richard: Das Rheingold, eigenhändige unvollständige Erstschrift der Partitur von Richard Wagner, Vorspiel und erste Szene sowie Fragmente weiterer Teile der Oper. Zürich, 1. 2. 1854., National Archiv der Richard-Wagner-Stiftung, NA A III a 2 (National Archiv der Richard-Wagner-Stiftung): Rheingold. Manuscripts. Princeton University Library, Scheide 133
1854年9月26日	清書総譜完成	

表2 《ラインの黄金》序奏 (Cf. Darcey 1989)

	序奏	主題表示	(推移部)	変奏1	変奏1'	変奏2	変奏3	変奏4	終結部
小 節	1-4; 5-8; 9-16	17-44	(45-48)	49-64	64-80	81-96	97-112	113-128	129-136
動符: 波 (16分音符)						Vc	Vc+Br+ Viol II	Vc+Br+ Viol II+Viol I	Vc+Br+Viol II+ Viol I+Fag(3)+ Klar(3)+EH(3)+ Ob3+Fl(3)
動符: 波 (8分音符)				Vc; +Br; + Viol II	Viol II+Viol I/ Viol II+Br				
動機: 自然 (変形)						Klar+Baßkl	Klar+Ob +EH	Klar+Ob+EH +Fl+Fag(1,2)	Fag(1,2)+ Klar(1,2)+Ob(1,2) +Fl(1,2)
動機: 自然		Hr	Fag; Fl	Fg+Fl	Fg+Fl	Fg+Fl	Fg+Fl	Fg+Fl+Trp +Baßtrp	Trp+Baßtrp
背景層			Hr(1-4) +Hr(5-8)	Hr(1-4) +Hr(5-8)	Hr(1-4) +Hr(5-8)	Hr(1-4) +Hr(5-8)	Hr(1-4) +Hr(5-8)	Hr(1-4) +Hr(5-8)	Hr(1-4)+Hr(5-8)
バダール音	Kb; Kb +Fg	Kb+Fg	Kb+Fg; + Baßkl+Kbtb; +Pos(1,3)	Kb+Fg+ Baßkl+Kbtb +Pos(1,3)	Kb+Fg+ Baßkl+Kbtb +Pos(1,3)	Kb+Fg+Kbtb +Pos(1,3)+ Kbpos	Kb+Fg+Kbtb +Pos(1,3)+ Kbpos	Kb+Fg+Kbtb +Pos(1,2,3)+ Kbpos	Kb+Fg+Kbtb +Pos(1,2,3)+ Kbpos

+ : 混成音

; + : 混成音への新楽器の追加

太字: 前景化する楽器群

作曲過程における楽器生成の可能性（秋山）

表3 《ラインの黄金》序奏における中低音管楽器の表記と全集版との対応

楽器法スケッチ				リヒター筆写譜	全集版
S. 2 (T. 45ff.)	S. 5 (T. 81ff.)	S. 6 (T. 88ff.)	S. 8 (T. 93ff.)		
3 ^e Bass-tenor-posaune	2 ^e Posaune	2 ^e [Posaune]	2 ^e [Posaune] / 1 ^e Pos.	1 ^e Bass = Tenor = Posaune	(Bass = Tenor) Posaune 1
1. Tuba (oder Contrabaß- posaune in B)	3 ^e Posaune	3 ^e [Posaune]	3 ^e [Posaune]	1. Contrabass = Posaune / 2 ^e Posaune / 3 Posaune	(Bass = Tenor) Posaune 3
1. Posthorn-Contrabaß in Es	C [♯] Baß = Tuba in Es	Contrabaßtuba in Es	C [♯] Baß-tuba in Es	1. Contrabass = Tuba in Es	Kontrabaßtuba
	Tuba	Baß-tuba	Baßtuba / Die 1[2] ^e Posaune mit der Baßtuba	Contrabass = Posaune + 2 ^e Posaune	Kontrabassposaune + (Bass = Tenor) Posaune 2

と主題の提示、主題の変奏、コーダ、という形式に反映されている、と分析している (Darcey 1989, 92ff.)。この説明は十分に妥当である。ただし、ヤンツが主張するように、ここでは音響のテクスチュアがどのように形式の要素となっているのか、という説明が必要である (表2を参照)。

これまで、1. Posthorn-Contrabaß in Es や Tuba (oder Contrabaß-posaune in B) という自筆表記が「ワーグナー楽器」の議論で検討されてきたが、序奏の「楽器法スケッチ」をより注意深く検討すれば、ここからの楽器の特定は早計である。ワーグナーがここで試みているのは、アルト、テナー、バスの編成が中心であったトロンボーン声部の慣習を、低音域の演奏が可能なトロンボーンと、不安定なスライド式トロンボーンに代用可能な、ヴァルヴ式中低音楽器を応用して拡張することであった¹⁵⁾ (表3を参照)。「楽器法スケッチ」における序奏は、作曲過程としては異例に、最初から楽器法の実施を含む清書に近い形で作曲が進められた。しかし、中低音域の金管楽器については、この段階ではまだ模索状態にあった。なお、リヒターの筆者スコアでは、この混乱は3本のトロンボーンユニゾン、コントラバス・トロンボーン、コントラバス・チューバに整理されている¹⁶⁾。

資料の状況から、トランペットと〈バストロンペーテ〉については、T. 113-118 間に限られるが、3. Tromp. in Es, Basstromp. in Es (Stimmung wie Es=Horn) と楽器指定がなされ、〈バストロンペーテ〉には移調記譜の注釈も添えられている¹⁷⁾。p (zart) という表現指示も書き加えられていることから、おそらく、序奏におけるトランペット・セクションの楽器法は、中低音楽器に比べ、この段階で確定していた。ところで、前章の議論を参照するならば、Basstromp を上述のポザウネ (トロンボーン) セクションとして扱うことも可能なはずである。しかし、ここでは、この声部は、Es=Horn と同様の調律であることが指示され、トランペット・セクションの一部に組み込まれている。そして、おそらくこの序奏の草稿以前に記されたと考えられる、スコア第1ページの断片にメモされた楽器編成表においては、〈バストロンペーテ〉に相当する楽器に 1. Saxtromp (à 4 cyl) in Es が見られる。つまり4ヴァルヴ搭載

(ペダルトーンまでのオクターヴがほぼ演奏可能)のEs管の楽器が想定されている、ということである。これは、ヴィープレヒトの用語ではAlt=Tromba in Esに相当する。

また、ダーシーも指摘しているように、日付不明のメモ及び褐色インクで書かれた「楽器法スケッチ」では、ホルンの「自然の動機」の最初の跳躍は、3度(Es-G)であったが、「楽器法スケッチ」において鉛筆で5度(Es-B)に修正されている¹⁸⁾(ibid. 90ff)。ダーシーは、これを、ホルンの「自然の動機」が、構想当初は「エルダ」の短調3度和音のアルペジオから着想されたことの根拠としている。また、この箇所は、コントラバス、ファゴットの五度のペダル音から「自然」が動機として分岐する、という動機のかつ音響テクスチュア的な理解も可能である。しかし、このBの修正の作曲法上意味はそれだけではない。この修正によって、序奏全体が、金管楽器のヴァルヴ使用なしで演奏可能となる。すなわち、ワーグナーがこの序奏で金管楽器の楽器法について試みたのは、金管楽器の自然倍音の秩序に従った音響の同質化である。これによって、ここでは、「狩り」のホルン、「軍隊ファンファーレ」のトランペットといった音響の文化論的トポスが一旦極小化されるのである。

ワーグナーは、この序奏以後の《ラインの黄金》、また《神々の黄昏》に至るまでの作曲過程において、このような同質化された諸金管楽器の音響的性格を、オーケストラの音響テクスチュアにおける配置において再分化する。

第1場、ラインの乙女の嘲弄にアルベリヒが憤怒したところで、《マイスタージンガー》第2幕の騒擾における「夜警のホルン」の如く、信号状の音型(以下「信号モチーフ」)が〈バストロンペーテ〉によって3回奏される。(T. 506ff)。これは、短期的に見れば、ライン川底に輝く黄金を示唆する。ホルンによる提示を経て(T. 515)、C-Durのトランペットによる「黄金の動機」へと(T. 533ff)焦点化する機能は、ある。また、フォスによれば、これは、アルベリヒの憤怒と強欲を鎮める、低く暗い音としての〈バストロンペーテ〉音の支配力Gewaltである(Voss 1970, 205f)。トロツケウスのリズム形から、「エルダ」や「自然」の動機、《指環》全体に通底する付点音型とも無関係ではない。続くトランペットの示唆、という点では、《ワルキューレ》第1幕における明瞭なC-Durトランペット「剣の動機」のファンファーレの予示とも共通しないことはない。

これが、なぜ、この〈バストロンペーテ〉でなくてはならないのか。

この信号モチーフは、すでに「全体構想」においてpの指示と共に書き込まれている¹⁹⁾。「楽器法スケッチ」では、序奏と同様、この場面について、スケッチよりは清書に近い形でインクによる総譜作成が試みられている²⁰⁾。ここで、この音型は、1. Baßtrompete (in Es) 声部として、デユナーミクの指示とともに明確に書き込まれている。これは、出版稿と同様である。つまり、「全体構想」から「楽器法スケッチ」に至るまでの間に、〈バストロンペーテ〉の音響作用と演奏可能性は明確になっていた。ここで、ほとんど信号音と取り違えかねないこの音型

に、メッサ・デイ・ヴォーチェの指示があることに注意しなくてはならない。《指環》全体の〈バスロンペーテ〉声部の動機的、音響的連関と照合すると、ここには〈バスロンペーテ〉の音響テクスチュア内での使用に関する構想が凝集されている。

- 1) 信号楽器のジェスチュア（権威的・戦闘的トランペット・ファンファーレ、および「ジークフリートの」なホルンとの接続）
- 2) 詠唱性
- 3) 指環の呪いと神々の世界の終焉に関わる音響のトポス（《ワルキューレ》第2幕におけるヴォータンの語りとブリュンヒルデによる「死の告知」、《神々の黄昏》序幕のノルンの語り、および第3幕のジークフリートの死）

これらの〈バスロンペーテ〉声部の可能性が試行されるのは、第2幕冒頭、すなわちいわゆる「ヴァルハラ主題」においてである（Cf. Nitsche 1975）。「ワーグナー楽器」の本格的な応用で知られるこの箇所は、確かに、オーケストラ編成全体から見て相対的に同質な金管楽器が用いられている。また、各楽器の四声体構成もワーグナーの楽器法として取り上げられる。ロレンツの有名な「グループ原理 Gruppenprinzip」を参照するならば、楽器群は以下のように分類されるだろう。

・円錐管 konisch

ホルン Waldhörner, テナー・ホルンテューベ, バス・ホルンテューベ, バス・テューバ

・円筒管 zylindrisch

トランペット, バストランペット, トロンボーン, バス・トロンボーン, コントラバス・テューバ, コントラバス・トロンボーン (Lorenz 1937, 112, Cf. Breternitz 2019, 358f.)

このような常套句的な楽器群分類は、楽器学的にも問題があるだけでなく、ワーグナーの金管楽器群の理解にも不適當である。ただし、この箇所の音響テクスチュアの同質性は、「全体構想」の段階に見られる。簡略符において、楽節と和声は確定されているが、楽器法については、テューベではなく、Pos. dolce、すなわちドルチェのトロンボーン——序奏において拡張が試みられた声部——が充てられている。これは周知のことだが、注釈を要する。ワーグナーがトロンボーンの音響を意図していたとすれば、1850年代の代表的類例を挙げると、シューマンの交響曲第3番第4楽章と音質が近似する。このような音響美学は、ヴァルヴ式楽器のコンサート化とも関わる、反啓蒙主義的な宗教意識、世俗化への反動として議論された「真の教会音楽 wahre Kirchenmusik」をその議論の中核とした、宗教的音響指向である。こ

こでの中心概念は「純潔性 Reinheit」であり、パレストリーナのホモフォニックな多声楽曲、ア・カペラ合唱が復興された (Garratt 2002)。これはまた、オペラの絢爛やヴィルトゥオーゾ的装飾に対置される音響テクスチュアである。一方、トランペットのファンファーレ音型は、神聖ローマ皇帝の権威と結びついていたトランペットに他ならない。ただし、トロンボーンにも、この音型が割り当てられている。単純な楽段構成も併せ、「ヴァルハラ」は、このような金管楽器による音響構成において、《マイスタージンガー》における歴史主義的要素と類縁関係にある (Cf. Janz 2006, 99-107)。

「楽器法スケッチ」で、およそ、出版稿の楽器編成がおおよそ確定する²¹⁾。ホモフォニックな楽段 (ここでは、ハーブと低弦の装飾機能については保留する) において、しかし、セクションの音色は差異化される。第1場からの推移としてのホルンを導入として (T. 761-768)、まず、Des-Dur でチューベ・セクションによって動機が提示される (T. 769-772)。ここには、コントラバス・トロンボーン、コントラバス・チューバが最低音部に加えられており、それは「純潔性」原理に悖る。しかし、序奏の「楽器法スケッチ」において、トロンボーン声部の拡張が試みられていたこと、「全体構想」において、この箇所がトロンボーン声部として構想されたことを考慮に入れると、矛盾がない。つまり、この箇所は、トロンボーンの「純粋性」を胚としている。前楽節後半 (推移部) において、〈バストロンペーテ〉が、チューベ声部から (T. 774)、そこからさらに第2トランペットが分化する (T. 775)。これを、転調を伴う漸次移行の契機として、後楽節では、トランペット、バストランペット、トロンボーンが F-Dur で動機を反復する (T. 776-777)。それは、すぐに f-Moll のチューベ・セクションへと移行する。ここでは、〈バストロンペーテ〉は、チューベ・セクションに戻らず、むしろトランペットとトロンボーンの信号音型へと流入する (T. 777)。後楽節後半の終結部 (T. 785-788) では、Des-Dur に回帰し、まず第1トランペット、〈バストロンペーテ〉、第1トロンボーンが (T. 784)、最後に第2トランペットが (T. 776) チューベ・セクションに漸次合流し、前楽節での動機と信号音型、後楽節前半の対比を止揚する。終結部においては、前楽節で強化された信号音型が、第3トランペットと第3トロンボーンに限定され、全体のディミヌエンドの内に隠匿される。この低音信号は、終結音の総奏に組み込まれず、信号音型が固持される。これは、「楽器法スケッチ」において決定されている。最終音は、クレシェンドによって、続く発展を予期させるが、弦楽器によるフリッカの身振りで直ちに断ち切られる (T. 789)。

これ以降《神々の黄昏》の終末「ブリュンヒルデの自己犠牲」まで引用されるこの「ヴァルハラ」の楽段は、Es-Dur の「自然秩序」としての序奏の金管楽器と対照をなす。ホルンの導入部を含めれば、ホルンとその溶解→トロンボーン、すなわち「諦念」をコノテーション (Cf. T. 702) とするチューベ・セクション→トランペットという音響の構成は、低音域から高音域を析出してゆく序奏をおおよそ再現する。しかしそれは、f-Moll チューベ、次いでフリッカに

よって否定される。さらに、序奏がヴァルヴを禁止する「自然秩序」を維持したのに対し、「ヴァルハラ」の Des-Dur と転調は、ヴァルヴの多用を要求する。

信号モチーフで提示された、信号と歌唱の混成は、「ヴァルハラ」の要素と共通する。しかし、その音響は、序奏の Es-Dur 秩序におけるトランペット・コアの音響ではない。そして、〈バストロンペーテ〉は、テューベ、トロンボーン、トランペットのどの音群にも固定されない。この声部の構想の要諦は、音響の不確定性にある。ダーシーに従って、《ジークフリートの死》におけるノルンの語りと、《ラインの黄金》序奏の構想上の連関を認めるならば、この〈バストロンペーテ〉の不確定性、「自然秩序」・「信号モチーフ」・「ヴァルハラ」から、《ワルクューレ》第2幕のヴォータンの独白とブリュンヒルデの死の告知、《神々の黄昏》序幕のノルンの語りにおける「黄金」、「剣」、「呪い」の動機的回想、そして第3幕におけるジークフリートの死を、音響ドラマトゥルギーにおける緊密な意味連関を解釈する可能性が開かれる。

なお、ワーグナーは1864年作曲の《賞賛行進曲変ホ長調 Huldigungsmarsch Es-Dur WWV 97》において、バイエルン軍楽隊の慣習に合わせた、極めて一般的なバストランペット声部を書いている。それに対し、《指環》の〈バストロンペーテ〉は、スコア上では一般的な名称で指し示されるが、軍楽隊楽器としてのバストランペットとは別の音響概念の可能性であった。

結

1876年の《指環》のバイロイト初演にあたって、ワーグナーは、ドレスデン宮廷楽団のトランペット奏者、ベンヤミン・クヴァイサー Benjamin Queisser (1817-1893) に、「普通のトランペットよりオクターヴ低い音域、つまりテナー音域 eine 8⁰⁰ tiefer also Tenor-Lage」の〈バストロンペーテ〉声部の演奏を、「この旋律を演奏する楽器が、抜きん出てうまく扱われる、とわかっているかどうか、それが大いに気にかかっているのだ」という一文を添えて依頼した²²⁾。クヴァイサーは、ドレスデンにおけるバッハの《ロ短調ミサ》再演にあたってトランペット声部を演奏した当時の名手であり (Tarr 2013)、兄のカール・トラウゴット・クヴァイサー Carl Traugott Queisser (1800-1846) は、メンデルスゾーンの前奏曲のゲヴァントハウス管弦楽団でトロンボーンとヴィオラを演奏し、「テナートロンペーテンバス」のベルケの後、ヴィルトゥオーゾ的金管楽器演奏によってシューマンやリストから称賛を受けていた人物である。この書簡によれば、ワーグナーは《指環》の〈バストロンペーテ〉声部のために特別な楽器を作らせていた。しかし、その楽器の形態は、明らかではない。

ワーグナーは〈バストロンペーテ〉について、《指環》の音響表現に必要な新楽器を「発明」したのでも「技術改良」を促したのでもなかった。また、単に新式の楽器の応用法を模索したわけでもなかった。《指環》の〈バストロンペーテ〉は、19世紀中葉における中低音金管楽器

の濫開発、金管楽器の音響、形態、意味論の（再）定義の必要と呼応している。《指環》の作曲において、ワーグナーは、この同時代の楽器を体系的に整理したのではなく、通底する問題を、作曲過程において把握し、解決を試みた。金管楽器の有弁／無弁は、楽器群の併置ではなく、音響表現として問題化され、トランペット＝ファンファーレ（「黄金」、「剣」）、ホルン＝狩り（「ジークフリート」）、トロンボーン＝暗鬱（「呪い」）というように、歴史的な劇作品上の音響トポスを参照しながらも、それらを解体し、再定義したのである。ところがそれは、同時代のヴィープレヒトやサクスがしたように、金管楽器の中低音声部を拡張し、標準化したコンソートを作ることに限られなかった。〈バストロンペーテ〉は、どの楽器群にも完全に所属し得ない、不確定な、「未知の音響」である。ワーグナーは、それを《指環》の音響テクスチュアの核として実験したのである。歴史的楽器の使用がこの声部の音響を考察するための方法として十分でないのは、まさしくワーグナーのこの構想が、この楽器の歴史化を拒絶するからである。19世紀の金管楽器の演奏・製造技術の問題圏に内在しながらも、バストランペットならざる楽器が、〈バストロンペーテ〉である。

注

- 1) 本論文は、研究課題「帝国建設期から第一次世界大戦までのドイツにおける金管楽器の社会史的研究」(19J01369)として科研費の助成を受けている研究の一部である。また、本論文は、2022年6月30日にライブツィヒ大学デジタル・オルガノロジー研究所において筆者が主催したシンポジウム *Farbe und Atmosphäre im tiefen Schweben: Basstrompete und Bass-/Kontrabasstuba im Orchesterklang Richard Wagners* における研究発表、*„Weißt du, was daraus wird?“. Der dämmrige Glanz der Basstrompete im Ring des Nibelungen* の一部に基づく。
- 2) たとえば、「ロマンティック」という形容詞を冠した楽器の研究やシンポジウムが、最近の事例として挙げられる。
- 3) Klein 1991 も参照。
- 4) このアプローチを代表するのが、メーダーの研究。最近のものでは、たとえば、Maeder 2013 を参照。
- 5) Klaus, K. Sabine. 2017. “Brasswind Terminology Thesaurus” <https://cimcim.mini.icom.museum/resources/brasswind-terminology-thesaurus/> (2022年10月1日閲覧)。ただし、シソーラスへのアクセスできない。
- 6) 以下、年代については、Lütteken 2012 に従う。
- 7) Brief an Josef Standthartner in Wien, Bieberich, Donnerstag, 16. Oktober 1862, <https://digital.wagnermuseum.de/ncrw/content/titleinfo/13646> (2022年10月1日閲覧)
- 8) Richard Wagner. 1875. *Mein Leben*. 3. Teil, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Wagner,+Richard/Autobiographisches/Mein+Leben/Dritter+Teil%3A+1850-1861> (2022年10月1日閲覧)。
- 9) ヴェスターンハーゲンを参照するならば、1853年10月9日から28日の間か (Westernhagen

- 1973, 46)。
- 10) 注7) に同じ。
 - 11) *Allgemeine Musikalische Zeitung* 23 (1821), Nr. 8, 21. Feb. 1821, Sp. 122.
 - 12) Staatliche Institut für Musikforschung, [Musikinstrumenten-Museum, Trompete in B <https://id.smb.museum/object/1106938/trompete-in-b> (2022年10月1日閲覧)。
 - 13) Wilhelm Wieprecht. Vor 1839. »Tabellen sämtlicher Chromatischen Blech-Instrumente mit hinzugefügten Anmerkungen und Zeichnungen« (Hofer und Schwietz 2020, 359–362)。
 - 14) 以下, 小節数は, Wagner-Gesamtausgabe に基づく。
 - 15) Richard Wagner, Das Rheingold, eigenhändige unvollständige Erstschrift der Partitur von Richard Wagner, Vorspiel und erste Szene sowie Fragmente weiterer Teile der Oper. Zürich, 1.2. 1854., NA [Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung] A III a 2, <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0305-3161-Fol.2-8> (2022年10月1日閲覧)。
 - 16) Richard Wagner, Rheingold. Manuscripts. Princeton University Library, Scheide 133, <https://dpul.princeton.edu/catalog/946a0c42646631457eba53760e7fc348.1-12> [Prelude] (2022年10月1日閲覧)。
 - 17) NA A III a 2, <https://digital.wagnermuseum.de/ncrw/content/zoom/74662> <https://digital.wagnermuseum.de/ncrw/content/zoom/74668> (2022年10月1日閲覧)。
 - 18) NA A III a 2, <https://digital.wagnermuseum.de/ncrw/content/zoom/74661> (2022年10月1日閲覧)。
 - 19) Richard Wagner, Das Rheingold, eigenhändige Kompositionsskizze von Richard Wagner. ohne Ort, 1. 11. 1853–14. 1. 1854., NA A III a 1, <https://digital.wagnermuseum.de/ncrw/content/zoom/79962> (2022年10月1日閲覧)。
 - 20) NA A III a 2, <https://digital.wagnermuseum.de/ncrw/content/zoom/74689> (2022年10月1日閲覧)。
 - 21) Scheide 133, <https://dpul.princeton.edu/catalog/946a0c42646631457eba53760e7fc348.44-46>。
 - 22) Brief an Benjamin Queisser in Dresden, Beyreuth, 16. 02. 1875. <http://digital.slub-dresden.de/id340031980> (2022年10月1日閲覧)。

参考文献

- Adorno, Theodor W. 2015. „Versuch über Wagner“, in ders. *Die musikalischen Monographien*: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–148, 497–508.
- Ahrens, Christian. 2020. „Instrumente – Interfaces als Fokus der Praxis.“ in Kai Köpp and Thomas Seedorf (Hg.), *Musik aufführen: Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*. Lilienthal: Laaber.
- Altenburg, Wilhelm. 1907. „Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz in Berlin.“ *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 28: 634–36.
- Aringer, Klaus. 2019. „Richard Wagners frühe Partien für Basstuba.“ in Christian Philipsen (Hg.), *Vom Serpent zur Tuba*. Augsburg: Wißner, 275–290.
- Bailey, Robert. 1979. “The Method of Composition.” in Peter Burbidge (ed.). *The Wagner Companion*, London: Faber & Faber, 269–338.

- Berlioz, Hector u. Richard Strauss. 1904. *Instrumentationslehre*, Teil 1. Leipzig: Peters.
- Berlioz, Hector u. Richard Strauss. 1905. *Instrumentationslehre*, Teil 2. Leipzig: Peters.
- Bock, Michael L. 2011. *Das Blechblasregister in Richard Wagners Ring des Nibelungen*. Hamburg: Dr. Kovač. Hamburg.
- Brunner, Otto, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.). 1972–1997. *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart. Klett-Cotta.
- Campbell, Murray, Joël Gilbert, and Arnold Myers. 2021. *The science of brass instruments*. Cham: Springer: ASA Press.
- Dahlhaus, Carl. 1985. „Zur Theorie der Instrumentation“. *Die Musikforschung*, 38 (3): 161–69.
- Dolan, Emily I., and Alexander Rheding. 2021. *The Oxford Handbook of Timbre*. Oxford. Oxford University Press.
- Darcy, Warren. 1989. „Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the “Rheingold” Prelude.“ *19th-Century Music*, 13: 79–100.
- Fétis, François-Jean. 1828. «Exposition des Produits de L’Industrie: Instrumente de Cuivres. Cor à pistons», *Revue Musicale* 2: 153–62.
- Franz, Oskar. 1884. „Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagners.“ *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 5/4: 46.
- Garratt, James. 2002. *Palestrina and the German romantic imagination*. New York: Cambridge Univ. Press.
- Gevaert, François-Auguste. 1885. *Nouveau traité d’instrumentation*. Paris: Lemoine et Fils.
- Heise, Birgit und Thierry Gelloz. 2013. *Goldene Klänge im mystischen Grund: Musikinstrumente für Richard Wagner*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Gevaert, François-Auguste. 1887. *Neue Instrumenten-Lehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Heyde, Herbert. 1980. *Trompeten, Posaunen, Tuben*. Leipzig: Dt. Verl. für Musik.
- Heyde, Herbert. 1982. *Hörner und Zinken*. Leipzig: Dt. Verl. für Musik.
- Heyde, Herbert. 1987. *Das Ventilblasinstrument: seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Heyde, Herber. 2001. „Methods of Organology and Proportions in Brass Wind Instrument Making.“ *Historic Brass Society Journal*, 13: 1–52.
- Hofer, Achim, and Lucian Schiwietz (Hg.). 2020. *Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken* (Königshausen & Neumann: Würzburg).
- Janz, Tobias. 2006. *Klangdramaturgie: Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Klaus, Sabine K. 2002. „More Thoughts on the Discipline of Organology.“, *Historic Brass Society Journal*, 14, 1–10.
- Klein, Richard. 1991. „Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners.“ *Archiv für Musikwissenschaft*, 48: 87–109.
- Knapp, J. Merrill. 1977. „The Instrumentation Draft of Wagner’s “Das Rheingold”“, *Journal of the American Musicological Society*, 30: 272–95.
- Lorenz, Alfred. „Das »Gruppenprinzip« in der Instrumentation des »Ring«.“ *Bayreuther Festspielführer* 1937.

- Lütteken, Laurenz (Hg.). 2012. *Wagner-Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.
- Marx, Adolph Bernhard. 1847. *Die Lehre von der musikalischen Komposition : praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. 4.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Maehder, Jürgen. 2013. „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers: Das Lied von der Erde.“ *Archiv für Musikwissenschaft*, 70: 31–65.
- Melton, William. 2008. *The Wagner Tuba: A History*. Aachen: Ed. Ebenos.
- Müller, Ernst und Falko Schmieder. 2016. *Begriffsgeschichte und historische Semantik: ein kritisches Kompendium*. Berlin: Suhrkamp.
- Müller, Ernst, and Falko Schmieder. 2018. „Begriffsgeschichte und Wissenschaftsgeschichte Bestandsaufnahme und Forschungsperspektiven.“ *Geschichte und Gesellschaft*, 44: 79–106.
- Müller, Ernst und Falko Schmieder. 2020. *Begriffsgeschichte zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Myers, Arnold. 2019. „Bass trumpet.“ in Trevor Herbert, Arnold Myers and John Wallace (eds.). *The Cambridge encyclopedia of brass instruments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lorenz, Alfred. 1924. *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Berlin: Hesse.
- Lütteken, Laurenz (Hg.). 2012. *Wagner-Handbuch* Kassel und Stuttgart: Bärenreiter/Metzler.
- Nitsche, Peter. 1971. „Transponierte Notation bei Wagner. Zum Verhältnis von Notation und Instrument.“ in Carl Dahlhaus (Hg.). *Richard Wagner: Werk und Wirkung*. Regensburg: Bosse.
- Nitsche, Peter. 1975. „Klangfarbe und Form. Das Walhallthema in Rheingold und Walküre.“ *Neue Zeitschrift für Musik*, 1(2): 83–88.
- Pernau, Margrit. 2018. „Einführung: Neue Wege der Begriffsgeschichte.“ *Geschichte und Gesellschaft*, 44: 5–28.
- Rheinberger, Hans-Jörg. 2008. 'Begriffsgeschichte epistemischer Dinge.' in Ernst Müller and Falko Schmieder (Hg.). *Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften*. Berlin: De Gruyter, 1–9.
- Sachs, Curt. 1913. *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Bard.
- Schafhäutl, Karl Emil von. 1855. „Musikalische Instrumente.“ in Friedrich Benedict Wilhelm von Herrmann (Hg.), *Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der Allgemeinen Deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854*. München: Franz, 53–228.
- Schmid, Manfred Hermann. 2015. „Richard Wagner und das Münchner Hoforchester.“ in Sebastian Bolz and Hartmut Schick (Hg.). *Richard Wagner in München* München: Allitera., 221–236.
- Sundelin, August. 1828. *Die Instrumentirung für sämtliche Militär-Musik-Chöre, oder Nachweisungen über alle bei denselben gebräuchliche Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar komponiren zu können*. Berlin: Wagenführ.
- Suppan, Wolfgang. 1985. *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners: Kongressbericht Seggau/Österreich 1983*. Tutzing: Schneider.
- Schubert, Ludwig Franz. 1866. *Die Blechinstrumente der Musik. Deren Geschichte, Natur, Handhabung und Verwendung in der Instrumental-, Gesangs-, Militär- und Tanzmusik*. Leipzig: Merseburger.
- Tarr, Edward. 2012. „Friedrich Benjamin Queisser, Julius Kosleck und der Übergang von Natur- zu Ventiltrompeten im 19. Jh.“, in Hartinger, Anselm, Christoph Wolff, and Peter Wollny. 2012. *Von Bach zu Mendelssohn und Schumann: Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen*

Kontinuität und Wandel. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 125-44.

Tremmel, Erich. 1993. *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*. Augsburg: Wissner:
Augsburg.

Westernhagen, Curt von. 1973. *Die Entstehung des „Ring“*. Zürich: Atlantis-Verl.

Voss, Egon. 1970. *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*. Regensburg: Bosse.

要 旨

R. ワーグナーは、《ニーベルングの指環》の楽器法において、同時代の管弦楽編成においても軍楽隊編成においても、非慣習的な金管楽器の導入を試みた。四部作全体の音響テクスチャにおいて、〈バストロンペーテ Basstrompete〉は、ドラマトウルギー上の根幹となっている。19世紀に発明された中低音金管楽器の一つとしてのバストランペットは、音楽学・楽器学において、専ら《指環》との関係において説明されてきた。ところが、その用語法と形態は、同時代の実践においても、研究においても錯雑としている。19世紀におけるヨーロッパ近代金管楽器研究の概念史的問題は、新形態楽器の開発・応用において、形態論的・意味論的認識が溶解したことにある。とりわけ、ヴァルヴ式金管楽器の「バス」の発明と応用は、金管楽器の類型と文化的意味の（再）定義を問題化する要因となっていた。ワーグナーは、《指環》の作曲＝作劇過程において、この問題を把握し、〈バストロンペーテ〉声部を、金管楽器群の声部拡充とコンソートの標準化に馴致させるのではなく、どの楽器群にも完全に所属し得ない、不確定な音響として実験した。それはまた、軍楽隊のための楽器製造・演奏慣習からも異型の声部であった。

キーワード：バストロンペーテ（バストランペット）、ヴァルヴ式金管楽器、楽器法、概念史、不確定性

Abstract

In the instrumentation of *Der Ring des Nibelungen*, Richard Wagner disposed specific instrumental parts that were perceived as strange in the contemporary practice of orchestras and military bands. These new parts play not supplemental, but central roles in the sound texture in the tetralogy. *Basstrompete* is the very case of Wagner's instrumentation technique. While the bass trumpet was the technical invention and development of the low brass section of nineteenth-century bands, musicological and organological research on this valve labrosone has focused on its use in Wagner's compositions. However, investigation on the history of the concept indicates that the terminology and typology in the period of his composition was rather confounding. The critical concern during the technological upheaval in the manufacture and performance of the modern European labrosone was (re)defining the typological construction, sound conception, and cultural meaning of brass wind instruments. Wagner perceived this problem in the compositional process and experimented with an unknown instrumental timbre that could not be a part of other instrument sections. *Basstrompete* was not the solution for the amplification and standardization of the consort brass parts. Besides the terminological coincidence, Wagner's *Basstrompete* was an indeterminable instrument with its heterogenous sound alien to contemporary perception.

Keywords: Basstrompete, valve labrosone, instrumentation, history of concept, indeterminacy